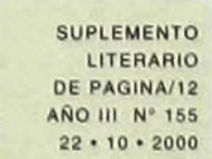


RADAR libros

JUAN IGNACIO BOIDO *Anthony Powell*
ENTREVISTA *Augusto Monterroso*
ESTE SÍ *Un poema inédito de Italo Moriconi*
RESEÑAS *Lingüística y semiología*

Carta al padre

Defender la sociedad, el curso que Michel Foucault dictó entre 1975 y 1976 en el Collège de France acaba de ser distribuido por el Fondo de Cultura Económica con traducción de Horacio Pons. En sus páginas puede leerse la reverberación del pensamiento de uno de los más grandes filósofos del siglo pasado, y uno de esos mapas imprescindibles para comprender nuestra propia actualidad.

POR DANIEL LINK

LUNES

Querido Foucault:

Cuando era chico, mis mapas eran los mejores del colegio. Los hacía mi papá –que ahora está muerto–, en papel de calcar con tintas chinas de diferentes colores. Particularmente brillante fue mi exposición de los Estados Unidos, con mapas trazados a gran escala en cartulina blanca. En algún momento de mi vida (sin explicación) mi padre dejó de dibujar para mí y supongo que, desde entonces, no he hecho sino esperar que alguien trazara los mapas que yo, sucesivamente, iba necesitando para moverme por el mundo: Enrique Pezzoni, Roland Barthes, Gilles Deleuze, vos mismo.

Ahora llega a mis manos *Defender la sociedad*, ese curso que dictaste en 1975 y 1976 en el Collège de France y que, de pronto, me devolvió la conciencia de que había andado, en los últimos años, sin esos mapas que me orientaban por los caminos de la vida.

Mientras leía este curso bellamente editado por dos de tus fieles alumnos, François Ewald y Alessandro Fontana, no podía sino dejar de reprocharme que, la primera vez que estuve en París, vos ya no estuvieras allí y yo no hubiera podido ir a escucharte. En cambio, recalé (sin demasiado entusiasmo) en el seminario del "enemigo" Derrida. El azar quiso que, antes de una de sus clases, los dos coincidiéramos en mingitorios contiguos en la École de Hautes Etudes en Sciences Sociales. Desprecié esa burla del destino que me ponía al lado de quien menos me interesaba, aquel que vos habías tan sabiamente destruido, con palabras tan bellas, en "Mi cuerpo, ese papel, ese fuego" (1972), por muchos años uno de mis textos de cabecera, junto con "Qué es un autor" (1969), donde también te dedicabas a dinamitar las odiosas premisas derrideanas. Desprecié esa burla del destino que me ponía ante una liturgia aburrida, ante palabras que ya conocía y no me servían sino para recordar años pasados: la melancolía.

Si necesitaba mapas que me orientaran en la selva del mundo y ordenaran los caminos de mi espíritu un poco trastornado, nunca encontré ningún mapa más delicado o más bello que los tuyos.

Ahora leo *Defender la sociedad* y abomino del destino que no me dejó que asistiera a ninguna de tus clases. Y te extraño como sólo puedo extrañar a esos hombres que hicieron mapas para mí.

MARTES

Querido Michel:

En la primaria tenía un amigo, el Loco Bergman, con quien inventábamos mapas de "tesoros escondidos" que nos dedicábamos a buscar con pasión maníaca (primero los envejecíamos y después olvidábamos que los habíamos hecho nosotros para encontrarlos más tarde "por azar"). Había algo del orden de la inversión en nuestro juego: invertíamos la realidad y la ficción y después, con una pirueta incomprensible, invertíamos otra vez la ficción y la realidad porque, en efecto, encontrábamos esos tesoros. Alguna vez aprendí que el truco de Marx para volverse famoso fue utilizar el sencillo dispositivo de invertir el conocimiento existente para transformarlo en otra cosa. Contra la certeza hegeliana de que el Estado es la fuerza que da forma a la sociedad civil, Marx venía a afirmar que era la sociedad civil (o, mejor, la lucha de clases) lo que determinaba la forma del Estado. Al mismo tiempo yo leía *Las palabras y las cosas* (1966) –de entre tus libros, el que más me costó entender– y disfrutaba tanto del análisis de *Las Meninas* (que comparaba con el de Severo Sarduy) como de la *boutade* de escribir que el pensamiento de Marx no era sino una tormenta en un vaso de agua. Vos también habías entendido (y asimilado) la lección marxiana de pensar por inversiones. De ahí tus dos grandes operaciones respecto del poder y de la sexualidad.

Vos decías que el poder, al revés de lo que siempre se había planteado, no adopta una forma piramidal de distribución social, desde el soberano hasta los estratos más bajos de la sociedad, sino que se ejerce capilarmente, localmente. Lo que se llama una "microfísica de poder", decías, supone tanto tácticas locales o capilares de ejercicio del poder como de resistencia a sus coacciones. Que el Estado se aprovechara, luego, de esos "dispositivos de disciplinamiento" era una historia secundaria, terrible en sus efectos, pero secundaria. Eso se leía en las estremecedoras y bellas páginas de *Vigilar y castigar* (1975) –¿te sorprendería, te daría risa que hoy los jóvenes lean ese libro con el mismo fervor con que antes se consumía el Zaratustra de Nietzsche?– y eso se lee en este curso que ahora me devuelve tu pensamiento, *Defender la sociedad*.

En otro de tus libros gloriosos, la *Historia de la sexualidad* (1976), decías (contra el sentido corriente, que venía de Marcuse y de Reich, de Mayo del '68) que no había que pensar que el poder se inscribiera en los cuerpos reprimiendo la sexualidad. Muy por el contrario, lo que el poder hace con la sexualidad es hacerla estallar, multiplicarla (a través de la confesión católica, a través del habla apenada del paciente psicoanalítico). El poder es coactivo, pero lo que ordena no es callar la sexualidad sino exponerla, multiplicar el discurso que la sostiene. El poder multiplica el carácter único de esa experiencia mediante la continua invención de clases de sexualidades "perversas" (y te gustaba hacer la arqueología y el catálogo de esas perversiones, desde la *Historia de la locura en la época clásica* de 1961 hasta la *Historia de la sexualidad*). De ese modo (y en ese punto coincidías, tal vez sin saberlo, con Pasolini, otro de los "grandes" que yo espiaba por el ojo de la cerradura) el poder le quita a la sexualidad su potencia sagrada y, por lo tanto, subversiva.

Los mapas que trazabas habían comprendido tal vez mejor que nadie la lección de Marx: en la inversión del conocimiento previo, en el esfuerzo que supone obligarse a pensar en contra, encontrabas la garantía de la vitalidad de tu propia pensatividad, de tu práctica política y de las verdades que procurabas enseñarnos.

Tu actitud paradójica es una herencia difícil de resolver para nosotros. Si habías invertido a Marx y a Weber, para seguir tu ejemplo (tus mapas, tus caminos) sólo nos quedaba invertir tu pensamiento y volver a Marx o a Weber. Muchos de nosotros, en efecto, cuando ya no nos quedaba ni Deleuze como consuelo, nos volvimos weberianos. Otros seguimos sosteniendo a Marx, pero con mucha aprensión y mucho miedo de estar equivocándonos de rumbo. Otros, porque vos en cierto modo así lo autorizabas en "Qué es un autor", seguían enganchados en las teorías de Lacan. Si estuvieras aquí, seguirías dibujando nuestros mapas y no tendríamos estas incertidumbres dolorosas: ¿Cómo es legítimo actuar, Michel, cuál es nuestro camino?

Lo que se llama una "microfísica de poder", decías, supone tanto tácticas locales o capilares de ejercicio del poder como de resistencia a sus coacciones. Que el Estado se aprovechara, luego, de esos "dispositivos de disciplinamiento" era una historia secundaria, terrible en sus efectos, pero secundaria.

MIÉRCOLES

Michelle:

Alguna vez alguien me contó que, cuando ibas a una fiesta –vos, que tenías esa cara tan de película de terror de clase B– te disfrazabas de Carmen Miranda. Ignoro si había algún fundamento de verdad en ese chisme, pero me hubiera gustado encontrarte así en alguna fiesta. Diste una serie de conferencias en Río de Janeiro y supongo que te habrán alojado en el Hotel Gloria. Tampoco estuve en esas conferencias de 1974 (recopiladas en *La verdad y las formas jurídicas*), pero me hubiera encantado ver cómo te las arreglabas para responder los comentarios hostiles de los cariocas presentes. *Defender la sociedad* es el primero de tus cursos que leo: pensaba que no tenía mayor interés revisitar esos mapas ya conocidos. Ahora me doy cuenta de que me equivocaba: en la transcripción de la palabra que pronunciaste públicamente encuentro un estilo pedagógico que intenté siempre copiarte (como cuando, en *La verdad y las formas jurídicas* proponés ese juego, esa adivinanza sobre una institución aterradora que controla todo el tiempo de los hombres y mujeres que encierra. "¿Qué es esto?", interrogabas, "¿Qué puede ser?" Una fábrica: la utopía capitalista en su momento más triunfante y más cínico).

Qué ganas, ahora, de haber estado en una de tus clases y contestar con solvencia una de esas preguntas tramposas que, por puro placer estético, lanzabas a una audiencia atónita. Me acuerdo también de esa entrevista en que un historiador te revelaba un dato que ignorabas: la fecha exacta en que se inventó la mamadera, lo que disparaba hacia adelante el mapa que estabas tratando por entonces, en relación con la formación de la familia moderna. "¡Que el cielo se desmorone sobre mí!", exclamaste muerto de risa y un poco encabronado porque esa fecha se te había escapado.

Qué ganas de haber sido tu mejor alumno, de haberte regalado un dato por vos desconocido, qué ganas de haberte encontrado –después de hablarte con precisión y petulancia juvenil– en una fiesta, disfrazado de Carmen Miranda, mudo de asombro ante el espectáculo solemne que seguramente dabas. Michel, Michel, qué ganas de haber estado en un rincón, en esa fiesta.

JUEVES

Querido Foucault:

En un texto injusto, Jürgen Habermas te ponía del lado de los jóvenes conservadores, como si fueras un aliado sofisticado de los neoconservadores que proclamaban, durante la década del ochenta, el fin de la modernidad y la necesidad de acabar con la rebeldía y el hedonismo. Nunca respondiste a esa acusación infame y el propio Habermas tuvo que corregir su apreciación. Después de todo, en "Qué es la ilustración" (1983) habías deslizado, como al pasar, que tu forma de entender el mundo encontraba un antecedente en la teoría crítica desarrollada por los frankfurterianos de primera generación (de quien el mismo Habermas se decía heredero).

Una casualidad te llevó a la televisión junto con Noam Chomsky, tuvieron un diálogo memorable que Mistou Ronat reprodujo en un libro llamado *Conversaciones con Noam Chomsky*. El lingüista, el salvaje científico anarquista, terminó reconociendo que tanto él como vos estaban intentando dinamitar la misma montaña desde diferentes ángulos. Nunca terminé de saber si esa metáfora te gustaba. En todo caso, estaba bien que otra de las cabezas del siglo se rindiera ante tu habilidad retórica y tu rigor conceptual a prueba de televisores. Nunca pude ver ese programa. Nunca pude sino imaginar tus ademanes, las inflexiones de tu voz. Una vez publiqué un libro que incorporaba a la firma del autor la indicación: "y sus amigos". Entre esos amigos estaban un tal Rolando Barto y un tal Miguel Fucó. Yo era ingenuo, entonces, y no sabía todavía el abismo de la deuda y la gratitud que, para siempre, se interponía entre ustedes, mis involuntarios acreedores, y yo. Ninguna amistad así es posible. Yo no podía sino repetirte, usar tus mapas.

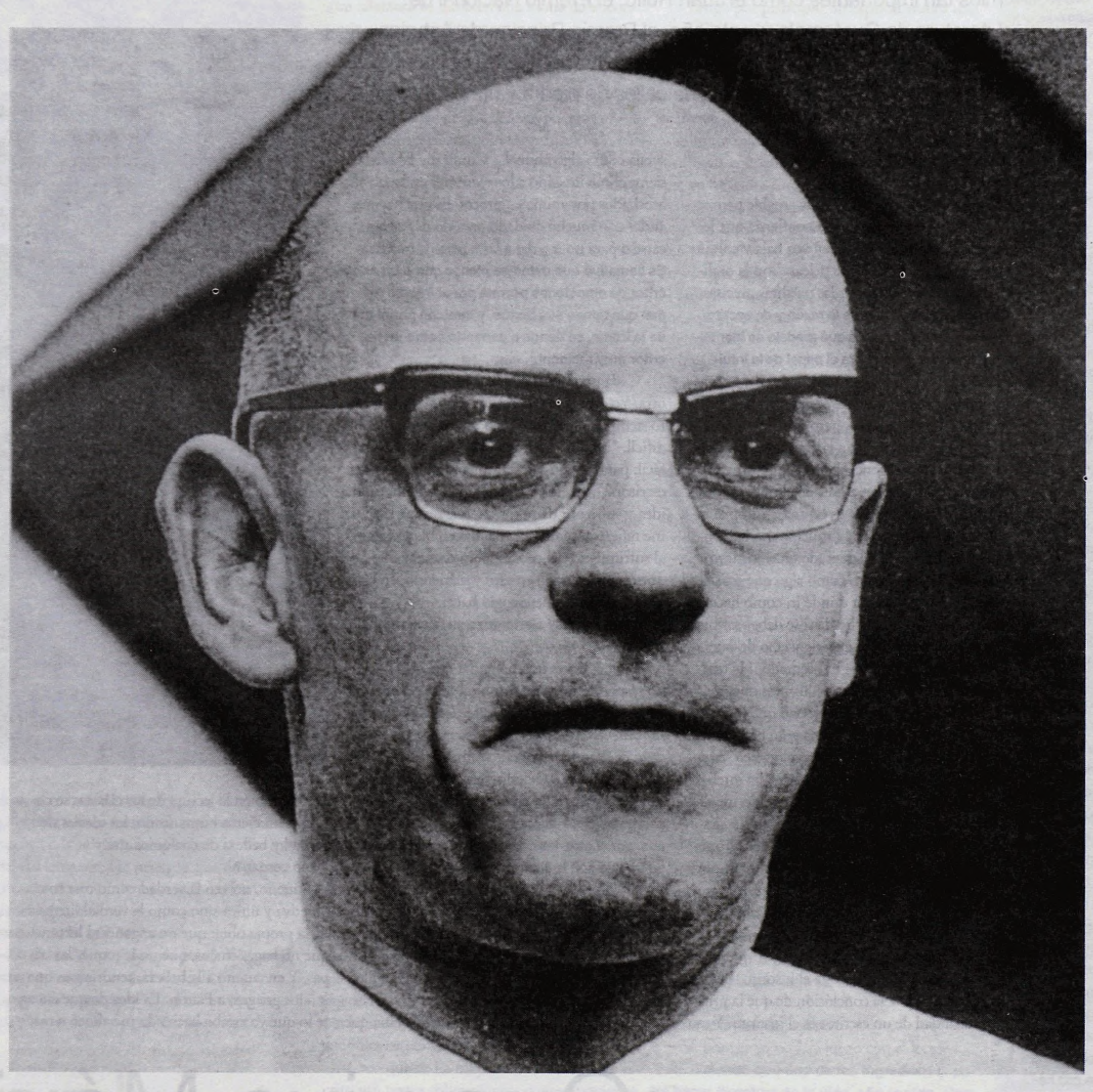
VIERNES

Querido Michel Foucault:

Una cosa es la disciplina, decís en *Defender la sociedad*, y otra cosa es la soberanía. También insistís en invertir el aforismo de Clausewitz: no es que la guerra sea la continuación de la política por otros medios, sino que la política *es* la guerra librada por otros medios ("La ley no nace de la naturaleza, junto a los manantiales que frecuentan los primeros pastores; la ley nace de las batallas reales, de las victorias, las masacres, las conquistas que tienen su fecha y sus héroes de horror").

El mapa que trazabas no servía para descubrir algún tesoro –como sí lo eran *La arqueología del saber* (1969), "La vida de los hombres infames" (1977) o el "Prefacio a la transgresión" (1963), que memorizábamos como si se tratara de poemas. Venías a decirnos que hacían falta mapas estratégicos, mapas de combate, porque estábamos en guerra permanente (y la paz era, en ese sentido, la peor de las batallas, la más solapada y la más mezquina). El terreno estaba minado por el enemigo: había que tener un gran cuidado.

Porque insististe en desarrollar un cierto activismo político en relación con las prisiones y sus efectos sobre el cuerpo de los delincuentes,



muchos de nosotros fuimos a las cárceles, a ver, a escuchar, a hablar. ¿Pensábamos encontrar a nuestro propio Pierre Rivière? Ibamos como si fuéramos la avanzada de un ejército disperso en una guerra nunca declarada. Yo estuve en la cárcel de San Nicolás y sentí miedo y asco cuando pude comprobar la forma en que la disciplina (y también la soberanía) operaban sobre esos cuerpos. Vos ya lo sabías, yo tuve que aprenderlo.

Después conociste Estados Unidos, California, la democracia que había fascinado a Tocqueville. La doctrina de la corrección política te acosaba (¡tan luego a vos!) para que hablaras de tu sexualidad e hicieras públicas tus "inclinaciones". Con qué repugnancia habrás recibido esas demandas que no hacían, en última instancia, sino volverte víctima del dispositivo que vos mismo habías descripto y descalificado. Uno de tus biógrafos, James Miller (*La pasión de Michel Foucault*, 1992) intentó sostener el relato de tu vida a partir de tu muerte, víctima del sida. Insinuaba que seguiste teniendo relaciones sexuales "descuidadas" luego de conocer tu diagnóstico, fatal en ese entonces. Insinuaba que tus últimos textos debían leerse en relación con la fascinación que las prácticas sadomasoquistas habían despertado en vos. Ya no te disfrazabas de Carmen Miranda sino de Tom de Finlandia.

> El poder es coactivo, pero lo que ordena no es callar la sexualidad sino exponerla, multiplicar el discurso que la sostiene. El poder multiplica el carácter único de esa experiencia mediante la continua invención de clases de sexualidades "perversas" (y te gustaba hacer la arqueología y el catálogo de esas perversiones).

No es que Miller no te quisiera tanto como nosotros; es que no entendía los mapas, se equivocaba en la comprensión del alcance de la guerra que estabas sosteniendo y se ponía del lado de la moral que, vos lo sabías, Nietzsche ya había desmontado para siempre. ¿Cómo ibas vos, que estabas tanto más allá, que eras prácticamente un nuevo Sartre, a ser acusado de "faltas" a la corrección política?

Hay que reprocharte, eso sí, tu impaciencia, tu ansiedad, tu indisciplina. Diez años después te hubieras contagiado de todos modos, pero habrías sobrevivido como un mutante conectado para siempre a la máquina farmacológica. ¿Habrías aceptado esa mutación o habrías emprendido un nuevo viaje a los Tahumaras? No lo sé. Pero, si estuvieras vivo, sé que yo seguiría teniendo los mejores mapas de la escuela. O, al menos, la esperanza de tener a quien pedírselos.

SÁBADO

Foucault:

Cuando asumiste tu cátedra en el Collège de France pronunciaste una "Lección inaugural" de una belleza que mataba la igualmente célebre *Lección* (1977) de Roland Barthes. *El orden del discurso* (1971) –como *La verdad y las formas jurídicas*, como las polémicas que tanto te gustaba mantener, y publicar, con los diferentes sectores de la izquierda, como estos cursos que ahora, felizmente, se publican– es un mapa interior de tu propio pensamiento. "¿Hay que continuar?", te preguntabas siguiendo a Beckett. "Y sí, y sí", decías. Pero lo ideal, agregabas, sería si se pudiera comenzar a hablar como si no estuviera hablando uno –esa repugnancia al nombre propio, al nombre del padre, a la marca de fábrica– sino como si se estuviera continuando un discurso que había empezado antes y que uno, sencillamente, se encargaba de seguir.

Mapas de tu pensamiento: lo que habías hecho, lo que ibas a intentar hacer. El primer tomo de la *Historia de la sexualidad*, nos dijiste en el segundo tomo, estaba todo mal planteado. ¿Hay que continuar? Sí, hay que continuar, sobre todo con la valentía de poder pensar en contra del propio pensamiento.

Los historiadores no te entendían, los filósofos ironizaban sobre tu obra, los analistas del discurso te robaban todo lo que decías –sin confesarlo nunca–, los profesores de literatura envidiaban tu prosa, las formaciones guerrilleras en América latina te leían a escondidas. Siempre estabas ahí. No trazando planes, porque no eras un planificador, sino dibujando mapas, porque eras un topógrafo.

De Deleuze amabas, entre otras, la idea de "enunciación colectiva" y por eso rechazabas la elitista insinuación marxiana de que el pueblo es el corazón de la revolución y los intelectuales su cabeza. Si el poder es microfísico, hay que resistir microscópicamente a ese poder. Que cada cual encuentre los conceptos y las palabras para resistir a los dispositivos de disciplinamiento que pasan por su cuerpo. No eras un planificador: no había nada que planificar. La guerra estaba declarada en todos los frentes y sencillamente había que trazar los mapas de esa zona de combate que es nuestro presente.

¿Qué otra cosa es la filosofía sino interrogar la propia actualidad?, dijiste. Y esa interrogación era intensa y obsesiva en tus escritos aunque pareciera que estabas hablando de otra cosa, de las falsas luces del siglo XVIII, de las grandes colecciones del siglo XIX o de la pederastia griega como forma de la pedagogía. Esa interrogación se vuelve casi misteriosa en *Raymond Roussel* (1963) y *El pensamiento del afuera* (1986), dos libritos cuyas frases repetí hasta la alucinación.

Ahora parece no haber nadie que nos diga qué preguntas hacerle a nuestra propia actualidad. Ahora no sabemos a quién pedirle un mapa para sorprender a la maestra en el colegio. Ahora mi padre está muerto, Enrique murió, Roland Barthes fue atropellado por la camioneta de una lavandería, Deleuze se tiró por una ventana y vos te aventuraste a dejarnos irremediablemente solos, tal vez porque creíste que podíamos empezar a dibujar nuestros propios mapas.

Pero el luto no se ha terminado. *Defender la sociedad*, además de recordarnos lo seductor que siempre fue tu pensamiento, sirve para hacernos sentir más huérfanos que nunca. Nos queda, claro, el consuelo de leerte y de acordarnos de ese grito de batalla (y de fastidio) que escribiste en *El orden del discurso*: "¡Qué importa quién habla! ¡Qué importa quién habla!". Tal vez eso nos permita imaginar que, puestos a hablar, es tu voz la que se oye, y es tu risa la que vibra en la nuestra, y son los mapas minuciosos que trazaste, Michel, querido Foucault, los que siguen ordenando nuestros pasos.♠

NOTICIAS DEL MUNDO



◈Javier Marías, uno de los escritores contemporáneos más populares de España, acaba de ser galardonado con el premio Grinzane Cavour, dotado con ocho millones de liras. Autor de más de quince libros, varios de ellos convertidos en *best-sellers*, Marías, nacido en Madrid en 1951, fue escogido para el Cavour por su "particular capacidad de comunicarse con sus lectores".

◈La autora de un libro cuya originalidad fue puesta en tela de juicio se excusó de tal modo que podría ser objeto de una acusación formal de plagio. Ana Rosa Quintana habría copiado en su novela *Sabor a hiel* páginas de la amanuense norteamericana Danielle Steel. El diario *El País* reprodujo fragmentos que podrían ser utilizados para demostrar el plagio. Al parecer Quintana no niega las "coincidencias" y suministró excusas más bien vagas: "Ante todo quiero decir que es un error mío, debido a mi inexperiencia y a mi falta de dominio de la informática". Muchos lectores argentinos se llevarían una sorpresa semejante si compararan *La vida es un tango* de Copi con cierta reciente galardonada novela argentina.

◈Los medios electrónicos, que apenas hace unos años parecían el gran enemigo de la literatura, encarnan hoy una de las más promisorias vertientes de la industria editorial. La Feria del Libro de Francfort, que se inauguró el pasado 18 de octubre, no sólo dedica amplio espacio al fenómeno, sino que institucionaliza un premio especial para los libros en formato electrónico (eBook). Este año la descomunal Buchmesse, de 190.000 metros cuadrados, está dedicada a Polonia. Se prevé que estén presentes en la feria los Premios Nobel Czeslaw Milosz y Wislawa Szymborska, entre otros 70 autores menos conocidos en el ámbito español. El otro gran tema de la 52 edición será el comic, que acaparará sin duda miradas y pasiones. Uno de los visitantes más destacados será el ex presidente ruso Boris Yeltsin, que viene a presentar su libro de memorias, y en el Centro Internacional habrá debates dedicados a la literatura en el País Vasco –con Harkaitz Cano y Juan Kruz Igerabide–, a Cuba –con Eliseo Alberto, Antonio José Ponte y Karla Suárez– y Brasil –con Doc Comparato, Marcus Aurelius Pimenta y José Roberto Torero–. El proyecto "Fascinación por el Comic", que se desarrollará durante tres años, permitirá a los visitantes de la Buchmesse encontrarse con héroes legendarios desde Asterix a los Simpson, pasando por las series japonesas de tanto éxito en los últimos años como Dragon Ball o Sailor Moon, sin olvidarse de Pokémon. El "Frankfurt eBook Award" se concederá en seis categorías, aunque el premio mayor será para el que los jurados consideren el mejor libro electrónico en el mercado y estará dotado con 100.000 dólares. Los *eBooks* son aparatos electrónicos o computadoras con un software especial que permiten la lectura de libros, diarios y otros documentos en la pantalla. El premio está, lógicamente, patrocinado por Microsoft. En la actual edición de la Feria uno de cada cuatro expositores ofrecen productos digitales además de libros.

◈México y Argentina confirmaron en 1999 su humillante posición de principales importadores de libros españoles, a pesar del considerable aumento de las ventas españolas destinadas a Estados Unidos y a los países de la Unión Europea, informó la Federación Española de Cámaras del Libro. La industria editorial de la Madre Patria ocupa la quinta posición mundial y la tercera posición europea, tras el Reino Unido y Alemania, con un aumento del 1,7 por ciento respecto de los libros editados en 1998.

ENTREVISTA

Escribir es el sufrim

El escritor guatemalteco Augusto Monterroso (1921), incorporado a la escena literaria mexicana desde 1944, es autor de una de las obras más relevantes de la actual narrativa latinoamericana. Ha recibido premios tan importantes como el Juan Rulfo, el Premio Nacional de Literatura de Guatemala y, este año, el Premio Príncipe de Asturias. *Radarlibros* se reunió con él en su casa de la Ciudad de México, ubicada en un barrio fuera del tiempo, de calles de piedra y ritmo de colonia.



POR BETINA KEIZMAN, DESDE MÉXICO

Augusto Monterroso es muy amable pero apenas puede controlar la desconfianza que le inspira el grabador. Habla en voz baja y con un ritmo pausado, como si se peleara con la oralidad e intentara encontrar las palabras precisas.

Se habla de escritores de la razón y de escritores de la emoción. ¿Con qué modelo se identifica y cuál sería en su obra el papel de la intuición?

–Lo he pensado algunas veces y no hay respuestas muy claras a eso, pero si tuviera que escoger, yo escribo más con la emoción. También se necesita la inteligencia para dar la forma, para encauzar las emociones, porque el trabajo con la palabra, con el lenguaje, es un trabajo con la razón. Ahora, respecto a la intuición, no he pensado en eso, pero sí he pensado en el instinto. Yo considero el instinto como algo que guía al escritor, que te dice por dónde ir, cómo hacer. También se habla mucho de si se debe escribir con la emoción de una experiencia, o después, cuando ya la emoción se ha asentado. He tenido algunas experiencias con alumnos que me mostraban un cuento y me decían que lo habían escrito bajo el efecto de una gran emoción, y eso era, para ellos, lo que tenía valor. Pero para convertir eso en arte también hace falta inteligencia, instinto. Lo mismo pasa cuando me dicen que mis cuentos tienen humor, ironía. Estoy en contra del exceso de humor, de la ironía permanente. El humor forma una parte importante de la vida, y por eso es bueno que haya humor en la literatura. De ahí cierta sabiduría literaria para poder transmitir la ironía, para que el lector reaccione, participe, se sorprenda. Para graduar esos efectos está el instinto. Llegaríamos entonces a la conclusión de que la principal cualidad de un escritor es el instinto. Y eso suena como algo animal... Como soy fabulista, siempre me imagino a los escritores en la selva, acechados por animales feroces. Es que hay que andar con mucho cuidado para no desbarrancarse o para no ir a dar a las fauces de una fiera.

Es llamativo que usted se piense como un escritor de emociones porque por el trabajo formal que tienen sus textos, y también por el uso de la ironía, se tiende a pensarlo como un escritor muy racional.

–Cada parte va rigiendo y moderando a la otra. Yo creo que ser escritor es muy difícil; pero siempre se piensa que lo de uno es lo más difícil. "Nooo", decimos, "para los pintores, es fácil; para los músicos también. Lo difícil es ser escritor...". El escritor tiene un concepto, una idea y sufre por darle forma, por realizarla. No me refiero al temor a la página en blanco sino al sufrimiento del proceso. Sin darse cuenta, uno ya está metido en esto y sufriendo, en vez de gozar por lo que escogió hacer.

Pero también hay cierto gozo en la escritura ¿no?

–Bueno, ésa es una pregunta que no he podido responderme a mí mismo. No lo sé, es el gozo lo que se obtiene sufriendo. *La escritura es el sufrimiento del neurótico*. La etapa en que está el gozo es cuando he logrado terminar algo, pero no en el proceso de deslizar el lápiz en la hoja.

Hay en su obra algo paradójico: por un lado, ha escrito bajo la influencia de los grandes clásicos, por el otro, las corrientes críticas vinculan su trabajo con la literatura posmoderna.

–Sí, desde luego, tengo una inclinación particular hacia los clásicos. Desde muy joven fueron mis lecturas excluyentes. Lo he contado muchas veces. Yo era muy pobre e iba a la biblioteca pública en donde leía obras maravillosas. Picaresca española, el *Quijote*, lo que creía que cualquiera que fuera a ser escritor tenía que leer. También la lectura de los clásicos se conecta con cierto humanismo, los ideales de verdad y belleza de cualquier arte.

¿Qué verdad?

–Bueno, no veo la verdad como una cosa objetiva y única sino como la verdad literaria de la propia obra: que no engañes al lector, que no hagas trucos, que no le toques las tripas. Y en cuanto a la belleza, tendríamos que ir a los griegos, a Platón. La idea de que era arte lo que yo estaba haciendo me abocó a mi

CARTA DESDE BARCELONA

¡Que viva Méxi

Dedicada a México, la última edición de la Feria del Libro Liber de España (que este año se realizó en Barcelona), sirvió para presentar a la sociedad española la última promoción de las letras mexicanas.

POR RODRIGO FRESÁN El Crack es la nueva literatura mexicana surgida con pasión de secta y furia de Conde Montecristo para revitalizar un paisaje anquilosado por lo rural y el realismo mágico y, de paso, vengar viejas afrentas. Lo que se reconoce como el Crack mexicano agrupa a seis escritores pero, a la hora de los hechos y de los titulares, hasta ahora se construye –más allá del entusiasmo de sus seis miembros– sobre la aparentemente infinita promoción de dos premios españoles de narrativa: el Seix Barral a *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi y el Primavera a *Amphitryon* de Ignacio Padilla. Detrás de ellos, recién publicados en la Madre Patria, vienen Eloy Urroz, Vicente Herrasti, Pedro Angel Palou y Ricardo Chávez. Todos ellos –menos Chávez, ausente con aviso– aterrizaron días atrás para reclamar la Feria como rampa de lanzamiento de su obra.

La verdad es que no se entiende mucho de qué va la cosa porque –cada vez pasa más seguido– se habla más del fenómeno que de los libros, se rescata la materia periodística coyuntural que producen las firmas antes de la eternidad reposada y reflexiva que, se supone, deben producir las letras. Desde afuera –con simpatía pero, también, con objetividad– el Crack tiene el atractivo de haber devuelto la idea de "generación" a la literatura latinoamericana. El problema –lo que irrita un poco– es que venga demasiado impulsado por escritores amparados en una de esas estrategias que, supongo, deberían ocurrírsele a editores sagaces a la hora de vender lo nuevo y lo joven. Por el momento y en estos días –con Volpi en Seix Barral y Padilla en Espasa Calpe– es Muchnick Editores quien ha comprado el resto del paquete y lanzó, en simultáneo y para la Liber, a Palou (*Paraíso Clausurado*), Herrasti (*Diorama*) y el volumen colectivo *Tres bosquejos del mal* –novelas cortas de Volpi, Padilla y Urroz–, libro al que se señala como fundante del Crack como corriente. Se dice que ya hay otros *crackers* listos para salir al ruedo, que ahora en México todos se han puesto a escribir novelas que transcurran en el extranjero (señal distintiva de la estética Crack), y que ha llegado la hora azteca y el consiguiente fin del reinado cubano como literatura latinoamericana apta para ser consumida por los españoles. "El Dream Team Mexicano", tituló *El País* el martes 10 de octubre.

Hasta ahora el Crack ha obtenido más centimetraje que el desembarco local de Ricardo Piglia, que el Premio Planeta a Maruja Torres y que el Escándalo Ana Rosa Quintana, escritora mediática, reina conductora de televisión

Escribir es el sufrimiento del neurótico

El escritor guatemalteco Augusto Monterroso (1921), incorporado a la escena literaria mexicana desde 1944, es autor de una de las obras más relevantes de la actual narrativa latinoamericana. Ha recibido premios tan importantes como el Juan Rulfo, el Premio Nacional de Literatura de Guatemala y, este año, el Premio Príncipe de Asturias. *Radarlibros* se reunió con él en su casa de la Ciudad de México, ubicada en un barrio fuera del tiempo, de calles de piedra y ritmo de colonia.

POR BETINA KEIZMAN, DESDE MÉXICO

Augusto Monterroso es muy amable pero apenas puede controlar la desconfianza que le inspira el grabador. Habla en voz baja y con un ritmo pausado, como si se peleara con la oralidad e intentara encontrar las palabras precisas.

Se habla de escritores de la razón y de escritores de la emoción. ¿Con qué modelo se identifica y cuál sería en su obra el papel de la intuición?

–Lo he pensado algunas veces y no hay respuestas muy claras a eso, pero si tuviera que escoger, yo escribo más con la emoción. También se necesita la inteligencia para dar la forma, para encauzar las emociones, porque el trabajo con la palabra, con el lenguaje, es un trabajo con la razón. Ahora, respecto a la intuición, no he pensado en eso, pero sí he pensado en el instinto. Yo considero el instinto como algo que guía al escritor, que te dice por dónde ir, cómo hacer. También se habla mucho de si se debe escribir con la emoción de una experiencia, o después, cuando ya la emoción se ha asentado. He tenido algunas experiencias con alumnos que me mostraban un cuento y me decían que lo habían escrito bajo el efecto de una gran emoción, y eso era, para ellos, lo que tenía valor. Pero para convertir eso en arte también hace falta inteligencia, instinto. Lo mismo pasa cuando me dicen que mis cuentos tienen humor, ironía. Estoy en contra del exceso de humor, de la ironía permanente. El humor forma una parte importante de la vida, y por eso es bueno que haya humor en la literatura. De ahí cierta sabiduría literaria para poder transmitir la ironía, para que el lector reaccione, participe, se sorprenda. Para graduar esos efectos está el instinto. Llegaríamos entonces a la conclusión de que la principal cualidad de un escritor es el instinto. Y eso suena como algo animal... Como soy fabulista, siempre me imagino a los escritores en la selva, acechados por animales feroces. Es que hay que andar con mucho cuidado para no desbarrancarse o para no ir a dar a las fauces de una fiera.

Es llamativo que usted se piense como un escritor de emociones porque por el trabajo formal que tienen sus textos, y también por el uso de la ironía, se tiende a pensarlo como un escritor muy racional.

–Cada parte va rigiendo y moderando a la otra. Yo creo que ser escritor es muy difícil; pero siempre se piensa que lo de uno es lo más difícil. "Nooo", decimos, "para los pintores, es fácil; para los músicos también. Lo difícil es ser escritor...". El escritor tiene un concepto, una idea y sufre por darle forma, por realizarla. No me refiero al temor a la página en blanco sino al sufrimiento del proceso. Sin darse cuenta, uno ya está metido en esto y sufriendo, en vez de gozar por lo que escogió hacer.

Pero también hay cierto gozo en la escritura ¿no?

–Bueno, ésa es una pregunta que no he podido responderme a mí mismo. No lo sé, es el gozo lo que se obtiene sufriendo. *La escritura es el sufrimiento del neurótico*. La etapa en que está el gozo es cuando he logrado terminar algo, pero no en el proceso de deslizar el lápiz en la hoja.

Hay en su obra algo paradójico: por un lado, ha escrito bajo la influencia de los grandes clásicos, por el otro, las corrientes críticas vinculan su trabajo con la literatura posmoderna.

–Sí, desde luego, tengo una inclinación particular hacia los clásicos. Desde muy joven fueron mis lecturas excluyentes. Lo he contado muchas veces. Yo era muy pobre e iba a la biblioteca pública en donde leía obras maravillosas. Picaresca española, el *Quijote*, lo que creía que cualquiera que fuera a ser escritor tenía que leer. También la lectura de los clásicos se conecta con cierto humanismo, los ideales de verdad y belleza de cualquier arte.

¿Qué verdad?

–Bueno, no veo la verdad como una cosa objetiva y única sino como la verdad literaria de la propia obra: que no engañes al lector, que no hagas trucos, que no le toques las tripas. Y en cuanto a la belleza, tendríamos que ir a los griegos, a Platón. La idea de que era arte lo que yo estaba haciendo me abocó a mi objeto, al trabajo de darle forma al lenguaje. Ni siquiera me refiero a los problemas que plantea el cuento o la novela sino al trabajo con lo material del lenguaje. He pensado que de alguna forma el cuento moderno tiende a ser un texto para ser releído.

¿Ser releído en qué sentido?

–En el sentido de que uno pueda leerlo una y otra y otra vez. Ese afán viene de un nuevo concepto de cuento. Antes, el cuento estaba escrito para ser leído y tirado porque contaba una historia que nos sorprendía al final. El ideal del cuento era llevar al lector hasta ese momento en que se lo sorprende con que la cosa no era como él creía. Con el final sorpresivo el cuento ya no podía ser releído.

¿La relectura es también una forma de encontrarle nuevos sentidos a un texto?

–Espero que los cuentos que yo trato de hacer tengan interés desde la primera frase, y la segunda y la tercera y así hasta el final. A usted no le importa saber qué dice tal poema sino cómo lo emite el poeta, cómo son sus versos, cuál es su ritmo. La relectura no es para que encuentre otro significado en la segunda lectura. Si yo leo a Baudelaire o recito "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor", ya sé lo que me dice porque lo he leído muchas veces, pero la relectura me permite saborear el ritmo, el lenguaje. Claro (se ríe), estoy poniendo unos ejemplos maravillosos. Baudelaire, Cervantes; bueno, ¿por qué no mencionarlos como ideal?

¿Es decir que para usted la prosa es una forma de poesía?

–Qué bueno que lo mencione, porque yo parto de que todo arte es poesía. Todo arte tiende a la poesía, a expresar la poesía. Sólo que a lo mejor hay muchos que no lo saben. Es falso que la prosa sea una cosa y la poesía otra. Podemos hacer la distinción entre prosa y verso, pero no entre prosa y poesía. Es lo mismo para la música o la arquitectura. Si no tiende a la poesía, el arquitecto es un fabricante de depósitos para vivir.

Se lo suele vincular con la corriente de la literatura posmoderna, con una escritura muy contemporánea. ¿Qué opina al respecto?

–Nunca he entendido qué es lo posmoderno. Dicen: lo fragmentario, lo breve, lo irónico. Todas esas categorías, esas cualidades, han estado siempre ahí, en la literatura. Hay muchos ejemplos. Los presocráticos inventaron el fragmento, ¿no? (se ríe). Bueno, son fragmentos de veras... Ahora ya se escribe en fragmentos. Otra cosa que no entiendo es el minimalismo. No sé cuál es la definición, pero dicen que yo hago minimalismo... Pero eso, entiendo, queda para los teóricos. Cada uno hace lo que puede, se trate de textos breves o larguísimos.

Sin usar el término posmoderno, ¿cree que su escritura es contemporánea?

–Creo que sí. La mayoría de lo que yo he escrito son textos sobre asuntos contemporáneos con un lenguaje que también es contemporáneo. Piense en su compatriota, en Larreta, que escribió su obra más conocida con un lenguaje de otro siglo. Yo uso un lenguaje de todos los días, claro, preciso. No uso palabras que no use el empleado del banco, por ejemplo.

Eso hace que sus textos sean aparentemente más accesibles, aun cuando son extremadamente complejos, a veces en la intención o en las referencias.

–Hay complejidades de la forma y complejidades de lo que se quiere decir. Por lo que hace a la complejidad de la forma, yo tiendo a que no exista, a que ésta sea sencilla. En cuanto a una complejidad interior, dentro de lo que he escrito, es otra cosa. Estoy pensando también en los niveles de lectura. Ahí sí puede haber complejidades. Hay un primer nivel de lectura simple, lo que se dice, hay otro en lo referencial a otras literaturas, eso ya lo vuelve más complejo, después estaría la traída y llevada ironía, que como de vez en cuando aparece, hace más complejo el sentido. También hay alusiones de segundo grado. Esto sucede sobre todo en *Lo demás es silencio*.

Es un texto más largo, el único de sus libros que puede considerarse una novela. Pero qué sucede con La oveja negra, por ejemplo.

–Ahí los niños leen que los animalitos se mueven y hablan. Los adultos leen otra cosa y hay otros lectores que leen algo que no es en absoluto lo que yo quise decir.

¿Qué quiso decir?

–Tengo por principio no explicar nunca una obra. El lector debe interpretarla como quiera, porque explicarla es matarla. Yo a veces me sorprendo por la manera en que la interpretan...

¿Habría entonces un lector ideal que pueda leer lo que quiso escribir?

–Sí, pero es un lector imposible. El lector ideal sería el que hubiera leído todos los libros que yo he leído. Entonces nos entenderíamos maravillosa y perfectamente. "Ah, bueno, hombre, claro", diría el lector ideal, "está sugiriendo aquel verso de Góngora, se está refiriendo a lo que dijo Séneca en la *Carta a Lucilio*". Si uno dice "Perded toda esperanza" está claro que se está refiriendo a Dante. Pero hay otras referencias que son más recónditas, que están en lugares a donde no todos llegan. El lector ideal es el que hubiera leído todo lo que el autor leyó, pero también que hubiera experimentado todo lo que el autor experimentó.

Sí, porque es evidente la importancia de la experiencia de lectura pero...

–También uno debería tocar la experiencia de vida. Por eso es que el escritor debe haber vivido. Entre más experiencias de vida tenga un escritor, más rica es su obra.

¿Es decir que no piensa sólo en la experiencia literaria?

–No, porque yo he tenido una vida muy compleja. Probablemente iba a ser un ratón de biblioteca, pero la vida me sacó de ahí. Estaba yo en Guatemala, era joven, cuando la lucha contra el dictador en 1954. Afortunadamente, tuve la oportunidad de estar en las calles, en la lucha, en lugar de estar cómodamente leyendo. Nunca tuve mi vida resuelta. En conclusión, yo creo que hay que combinar los dos aspectos, esa conjunción de vida y literatura. El problema es qué hace uno en la vida con lo que lee y qué hace uno en la literatura con lo que vive. Y ahí vuelve a aparecer el instinto en relación a cómo se conjugan los dos aspectos; cómo se encuentra la forma de no decirlo todo, que también para eso se necesita instinto, para no explicarle tanto al lector, aun corriendo riesgos.

¿Sería aburrido decir todo?

–Sí, porque ya no hay juego con el lector.

Está diciendo que uno de los ingredientes para hacer literatura es la vida. ¿En la vida, sirve la literatura?

–En la vida sirve muchísimo la literatura. Tal vez yo lo digo porque desde muy niño tuve la experiencia de combinar vida y literatura. Mi infancia fue muy pobre, pero muy llena de libros. En mi familia pasamos situaciones muy difíciles porque mi padre era poeta, bohemio, pero también era un gran lector y me hizo conocer muchos libros. Así, siempre encontrábamos una referencia literaria de la cual agarrarnos. Bueno, es para lo que sirve la literatura. Para cambiar al mundo, sin embargo, lo único que sirve es la acción.♣

NOTICIAS DEL MUNDO

◈ Javier Marías, uno de los escritores contemporáneos más populares de España, acaba de ser galardonado con el premio Grinzane Cavour, dotado con ocho millones de liras. Autor de más de quince libros, varios de ellos convertidos en *best-sellers*, Marías, nacido en Madrid en 1951, fue escogido para el Cavour por su "particular capacidad de comunicarse con sus lectores".

◈ La autora de un libro cuya originalidad fue puesta en tela de juicio se excusó de tal modo que podría ser objeto de una acusación formal de plagio. Ana Rosa Quintana habría copiado en su novela *Sabor a hiel* páginas de la amanuense norteamericana Danielle Steel. El diario *El País* reprodujo fragmentos que podrían ser utilizados para demostrar el plagio. Al parecer Quintana no niega las "coincidencias" y suministró excusas más bien vagas: "Ante todo quiero decir que es un error mío, debido a mi inexperiencia y a mi falta de dominio de la informática". Muchos lectores argentinos se llevarían una sorpresa semejante si compararan *La vida es un tango* de Copi con cierta reciente galardonada novela argentina.

◈ Los medios electrónicos, que apenas hace unos años parecían el gran enemigo de la literatura, encarnan hoy una de las más promisorias vertientes de la industria editorial. La Feria del Libro de Francfort, que se inauguró el pasado 18 de octubre, no sólo dedica amplio espacio al fenómeno, sino que institucionaliza un premio especial para los libros en formato electrónico (eBook). Este año la descomunal Buchmesse, de 190.000 metros cuadrados, está dedicada a Polonia. Se prevé que estén presentes en la feria los Premios Nobel Czeslaw Milosz y Wislawa Szymborska, entre otros 70 autores menos conocidos en el ámbito español. El otro gran tema de la 52 edición será el comic, que acaparará sin duda miradas y pasiones. Uno de los visitantes más destacados será el ex presidente ruso Boris Yeltsin, que viene a presentar su libro de memorias, y en el Centro Internacional habrá debates dedicados a la literatura en el País Vasco –con Harkaitz Cano y Juan Kruz Igerabide–, a Cuba –con Eliseo Alberto, Antonio José Ponte y Karla Suárez– y Brasil –con Doc Comparato, Marcus Aurelius Pimenta y José Roberto Torero–. El proyecto "Fascinación por el Comic", que se desarrollará durante tres años, permitirá a los visitantes de la Buchmesse encontrarse con héroes legendarios desde Asterix a los Simpson, pasando por las series japonesas de tanto éxito en los últimos años como Dragon Ball o Sailor Moon, sin olvidarse de Pokémon. El "Frankfurt eBook Award" se concederá en seis categorías, aunque el premio mayor será para el que los jurados consideren el mejor libro electrónico en el mercado y estará dotado con 100.000 dólares. Los *eBooks* son aparatos electrónicos o computadoras con un software especial que permiten la lectura de libros, diarios y otros documentos en la pantalla. El premio está, lógicamente, patrocinado por Microsoft. En la actual edición de la Feria uno de cada cuatro expositores ofrecen productos digitales además de libros.

◈ México y Argentina confirmaron en 1999 su humillante posición de principales importadores de libros españoles, a pesar del considerable aumento de las ventas españolas destinadas a Estados Unidos y a los países de la Unión Europea, informó la Federación Española de Cámaras del Libro. La industria editorial de la Madre Patria ocupa la quinta posición mundial y la tercera posición europea, tras el Reino Unido y Alemania, con un aumento del 1,7 por ciento respecto de los libros editados en 1998.

EN OBRA

La escritora española Soledad Puértolas publica desde los años '70, lo que la convierte en una superviviente privilegiada del cuarto de hora que significó el "destape" español. Desde *El bandido doblemente armado*, novela publicada en 1979, hasta *Adiós a las novias*, libro de cuentos cortos editado en este año, la escritora ha publicado una gran cantidad de libros, en su mayoría novelas, pero también cuentos, textos autobiográficos, ensayos. En 1987 ganó el Premio Anagrama de Ensayo por *La vida oculta* y en 1989 su novela *Queda la noche* obtuvo el Premio Planeta. En la actualidad, Puértolas está escribiendo un libro que llevará el título *¿Por qué se mueren las madres?*, que está, obviamente, dedicado a su madre, recientemente fallecida.

La escritora afirma que para ella era una gran necesidad realizar este libro sobre su madre. "Sentí la necesidad de escribir sobre algunos aspectos, algunas escenas de nuestra vida en común, rescatadas de mi memoria y ofrecerlas como algo que quisiera compartir con los demás. Representa el intenso amor entre la madre y la hija."

Puértolas aún no sabe cuándo publicará este libro, que le demanda una intensa concentración emocional: "Es un libro para compartir, no es un libro de una línea confesional, de psicoanálisis, ni mucho menos. Es un libro que quiere ser literatura literal. Cuando me sienta preparada lo publicaré".

La idea para este libro se le apareció de repente, sin aviso, y escribió las primeras líneas aún antes de la muerte de su madre. Luego de su desaparición comprendió que la mejor manera de atravesar el duelo era continuar escribiendo sobre ella, potenciando la síntesis y los silencios porque, como afirma, "no tengo por qué juzgar e indagar en la vida de mi madre, sino rescatar los momentos luminosos que me quedarán para siempre". Hace dos años, luego de terminar sus últimas dos novelas (escritas en paralelo), *La rosa de plata* y *La señora Berg*, que se encuentra inmersa en esta suerte de "conversación" con su madre. Si bien *¿Por qué se mueren las madres?* recorre sutilmente la fuerte relación de Soledad Puértolas y su madre, en *La señora Berg* la escritora dejó grandes marcas de la impresión que le causó la muerte de su madre cuando hace pasar al protagonista narrado por la misma experiencia.

El tono íntimo que le pareció requería *¿Por qué se mueren las madres?* la llevó a plantearse un relato más bien autobiográfico que ficcional, donde el juego de emociones descansa en la primera persona narrativa.

Soledad Puértolas intenta recuperar en este texto un tono de melancolía que movilice los diferentes segmentos narrativos y descriptivos, como si quisiera expresar todo lo que guarda dentro de sí, pero a la vez sin animarse a revelarlo. Deja claro que su libro se aferra a un necesario pudor y una necesaria contención que "impide caer en unas confesiones sentimentales que no interesarían a nadie, ni a mí tampoco".

MAURICIO BACHETTI

CARTA DESDE BARCELONA

¡Que viva México!

Dedicada a México, la última edición de la Feria del Libro Liber de España (que este año se realizó en Barcelona), sirvió para presentar a la sociedad española la última promoción de las letras mexicanas.

POR RODRIGO FRESÁN El Crack es la nueva literatura mexicana surgida con pasión de secta y furia de Conde Montecristo para revitalizar un paisaje anquilosado por lo rural y el realismo mágico y, de paso, vengar viejas afrentas. Lo que se reconoce como el Crack mexicano agrupa a seis escritores pero, a la hora de los hechos y de los titulares, hasta ahora se construye –más allá del entusiasmo de sus seis miembros– sobre la aparentemente infinita promoción de dos premios españoles de narrativa: el Seix Barral a *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi y el Primavera a *Amphitryion* de Ignacio Padilla. Detrás de ellos, recién publicados en la Madre Patria, vienen Eloy Urroz, Vicente Herrasti, Pedro Angel Palou y Ricardo Chávez. Todos ellos –menos Chávez, ausente con aviso– aterrizaron días atrás para reclamar la Feria como rampa de lanzamiento de su obra.

La verdad es que no se entiende mucho de qué va la cosa porque –cada vez pasa más seguido– se habla más del fenómeno que de los libros, se rescata la materia periodística coyuntural que producen las firmas antes de la eternidad reposada y reflexiva que, se supone, deben producir las letras. Desde afuera –con simpatía pero, también, con objetividad– el Crack tiene el atractivo de haber devuelto la idea de "generación" a la literatura latinoamericana. El problema –lo que irrita un poco– es que venga demasiado impulsado por escritores amparados en una de esas estrategias que, supongo, deberían ocurrírsele a editores sagaces a la hora de vender lo nuevo y lo joven. Por el momento y en estos días –con Volpi en Seix Barral y Padilla en Espasa Calpe– es Muchnick Editores quien ha comprado el resto del paquete y lanzó, en simultáneo y para la Liber, a Palou (*Paraíso Clausurado*), Herrasti (*Diorama*) y el volumen colectivo *Tres bosquejos del mal* –novelas cortas de Volpi, Padilla y Urroz–, libro al que se señala como fundante del Crack como corriente. Se dice que ya hay otros *crackers* listos para salir al ruedo, que ahora en México todos se han puesto a escribir novelas que transcurran en el extranjero (señal distintiva de la estética Crack), y que ha llegado la hora azteca y el consiguiente fin del reinado cubano como literatura latinoamericana apta para ser consumida por los españoles. "El Dream Team Mexicano", tituló *El País* el martes 10 de octubre.

Hasta ahora el Crack ha obtenido más centimetraje que el desembarco local de Ricardo Piglia, que el Premio Planeta a Maruja Torres y que el Escándalo Ana Rosa Quintana, escritora mediática, reina conductora de televisión vespertina y autora del éxito de ventas *Sabor a Hiel*, novelón que, misteriosamente, incluye páginas calcadas de sendas novelas de Angeles Mastretta y Danielle Steel.

Aparentemente, de lo que aquí se trata es de conseguir *quality bestsellers*, ese género editorial que se arrodilla y les reza todos los días a milagros singulares del tipo de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco o *El perfume* de Patrick Süskind.

Los seguidores externos de la movida no paran de pronosticar catástrofes inminentes y globos pinchados (*Klingsor* arrasó a la hora de las traducciones el año pasado en Frankfurt pero, apuntan, no se consolidó como gran *best-seller* en España). Un escritor –cuyo nombre no se mencionará aquí– suspiró un "Es fácil de comprender lo que aquí ha ocurrido: eran escritores a quien nadie les llevaba el apunte por separado. Así que se juntaron para que les lleven el apunte". Lo han conseguido. Ahora hay que esperar –superada la resaca de este Efecto Tequila– que los lean.♣

iento del neurótico



jeto, al trabajo de darle forma al lenguaje. Ni quiera me refiero a los problemas que plantea cuento o la novela sino al trabajo con lo marial del lenguaje. He pensado que de alguna rma el cuento moderno tiende a ser un texto ra ser releído.

er releído en qué sentido?

–En el sentido de que uno pueda leerlo una otra y otra vez. Ese afán viene de un nuevo ncepto de cuento. Antes, el cuento estaba esto para ser leído y tirado porque contaba una historia que nos sorprendía al final. El ideal del cuento era llevar al lector hasta ese momento en que se lo sorprende con que la cosa no era como él creía. Con el final sorpresivo el cuento ya no podía ser releído.

¿La relectura es también una forma de encontrarle nuevos sentidos a un texto?

–Espero que los cuentos que yo trato de hacer tengan interés desde la primera frase, y la segunda y la tercera y así hasta el final. A usted no le importa saber qué dice tal poema sino cómo lo emite el poeta, cómo son sus versos, cuál es su ritmo. La relectura no es para que encuentre otro significado en la segunda lectura. Si yo leo a Baudelaire o recito "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor", ya sé lo que me dice porque lo he leído muchas veces, pero la relectura me permite saborear el ritmo, el lenguaje. Claro (se ríe), estoy poniendo unos ejemplos maravillosos. Baudelaire, Cervantes; bueno, ¿por qué no mencionarlos como ideal?

¿Es decir que para usted la prosa es una forma de poesía?

–Qué bueno que lo mencione, porque yo parto de que todo arte es poesía. Todo arte tiende a la poesía, a expresar la poesía. Sólo que a lo mejor hay muchos que no lo saben. Es falso que la prosa sea una cosa y la poesía otra. Podemos hacer la distinción entre prosa y verso, pero no entre prosa y poesía. Es lo mismo para la música o la arquitectura. Si no tiende a la poesía, el arquitecto es un fabricante de depósitos para vivir.

Se lo suele vincular con la corriente de la literatura posmoderna, con una escritura muy contemporánea. ¿Qué opina al respecto?

–Nunca he entendido qué es lo posmoderno. Dicen: lo fragmentario, lo breve, lo irónico. Todas esas categorías, esas cualidades, han estado siempre ahí, en la literatura. Hay muchos ejemplos. Los presocráticos inventaron el fragmento, ¿no? (se ríe). Bueno, son fragmentos de veras... Ahora ya se escribe en fragmentos. Otra cosa que no entiendo es el minimalismo. No sé cuál es la definición, pero dicen que yo hago minimalismo... Pero eso, entiendo, queda para los teóricos. Cada uno hace lo que puede, se trate de textos breves o larguísimos.

Sin usar el término posmoderno, ¿cree que su escritura es contemporánea?

–Creo que sí. La mayoría de lo que yo he escrito son textos sobre asuntos contemporáneos con un lenguaje que también es contemporáneo. Piense en su compatriota, en Larreta, que escribió su obra más conocida con un lenguaje de otro siglo. Yo uso un lenguaje de todos los días, claro, preciso. No uso palabras que no use el empleado del banco, por ejemplo.

Eso hace que sus textos sean aparentemente más accesibles, aun cuando son extremadamente complejos, a veces en la intención o en las referencias.

–Hay complejidades de la forma y complejidades de lo que se quiere decir. Por lo que hace a la complejidad de la forma, yo tiendo a que no exista, a que ésta sea sencilla. En cuanto a una complejidad interior, dentro de lo que he escrito, es otra cosa. Estoy pensando también en los niveles de lectura. Ahí sí puede haber complejidades. Hay un primer nivel de lectura simple, lo que se dice, hay otro en lo referencial a otras literaturas, eso ya lo vuelve más complejo, después estaría la traída y llevada ironía, que como de vez en cuando aparece, hace más complejo el sentido. También hay alusiones de segundo grado. Esto sucede sobre todo en *Lo demás es silencio*.

Es un texto más largo, el único de sus libros que puede considerarse una novela. Pero qué sucede con La oveja negra, por ejemplo.

–Ahí los niños leen que los animalitos se mueven y hablan. Los adultos leen otra cosa y hay otros lectores que leen algo que no es en absoluto lo que yo quise decir.

¿Qué quiso decir?

–Tengo por principio no explicar nunca una obra. El lector debe interpretarla como quiera, porque explicarla es matarla. Yo a veces me sorprendo por la manera en que la interpretan...

¿Habría entonces un lector ideal que pueda leer lo que quiso escribir?

–Sí, pero es un lector imposible. El lector ideal sería el que hubiera leído todos los libros que yo he leído. Entonces nos entenderíamos maravillosa y perfectamente. "Ah, bueno, hombre, claro", diría el lector ideal, "está sugiriendo aquel verso de Góngora, se está refiriendo a lo que dijo Séneca en la *Carta a Lucilio*". Si uno dice "Perded toda esperanza" está claro que se está refiriendo a Dante. Pero hay otras referencias que son más recónditas, que están en lugares a donde no todos llegan. El lector ideal es el que hubiera leído todo lo que el autor leyó, pero también que hubiera experimentado todo lo que el autor experimentó.

Sí, porque es evidente la importancia de la experiencia de lectura pero...

–También uno debería tocar la experiencia de vida. Por eso es que el escritor debe haber vivido. Entre más experiencias de vida tenga un escritor, más rica es su obra.

¿Es decir que no piensa sólo en la experiencia literaria?

–No, porque yo he tenido una vida muy compleja. Probablemente iba a ser un ratón de biblioteca, pero la vida me sacó de ahí. Estaba yo en Guatemala, era joven, cuando la lucha contra el dictador en 1954. Afortunadamente, tuve la oportunidad de estar en las calles, en la lucha, en lugar de estar cómodamente leyendo. Nunca tuve mi vida resuelta. En conclusión, yo creo que hay que combinar los dos aspectos, esa conjunción de vida y literatura. El problema es qué hace uno en la vida con lo que lee y qué hace uno en la literatura con lo que vive. Y ahí vuelve a aparecer el instinto en relación a cómo se conjugan los dos aspectos; cómo se encuentra la forma de no decirlo todo, que también para eso se necesita instinto, para no explicarle tanto al lector, aun corriendo riesgos.

¿Sería aburrido decir todo?

–Sí, porque ya no hay juego con el lector.

Está diciendo que uno de los ingredientes para hacer literatura es la vida. ¿En la vida, sirve la literatura?

–En la vida sirve muchísimo la literatura. Tal vez yo lo digo porque desde muy niño tuve la experiencia de combinar vida y literatura. Mi infancia fue muy pobre, pero muy llena de libros. En mi familia pasamos situaciones muy difíciles porque mi padre era poeta, bohemio, pero también era un gran lector y me hizo conocer muchos libros. Así, siempre encontrábamos una referencia literaria de la cual agarrarnos. Bueno, es para lo que sirve la literatura. Para cambiar al mundo, sin embargo, lo único que sirve es la acción.♣

co!

spertina y autora del éxito de ventas *Sabor a iel*, novelón que, misteriosamente, incluye ginas calcadas de sendas novelas de Angeles astretta y Danielle Steel.

Aparentemente, de lo que aquí se trata es de nseguir *quality bestsellers*, ese género editol que se arrodilla y les reza todos los días a lagros singulares del tipo de *El nombre de la a* de Umberto Eco o *El perfume* de Patrick skind.

Los seguidores externos de la movida no pa de pronosticar catástrofes inminentes y bos pinchados (*Klingsor* arrasó a la hora de traducciones el año pasado en Frankfurt o, apuntan, no se consolidó como gran *t-seller* en España). Un escritor –cuyo nom no se mencionará aquí– suspiró un "Es fá de comprender lo que aquí ha ocurrido: n escritores a quien nadie les llevaba el unte por separado. Así que se juntaron para e les lleven el apunte". Lo han conseguido. ora hay que esperar –superada la resaca de e Efecto Tequila– que los lean.♣

EN OBRA



La escritora española Soledad Puértolas publica desde los años '70, lo que la convierte en una superviviente privilegiada del cuarto de hora que significó el "destape" español. Desde *El bandido doblemente armado*, novela publicada en 1979, hasta *Adiós a las novias*, libro de cuentos cortos editado en este año, la escritora ha publicado una gran cantidad de libros, en su mayoría novelas, pero también cuentos, textos autobiográficos, ensayos. En 1987 ganó el Premio Anagrama de Ensayo por *La vida oculta* y en 1989 su novela *Queda la noche* obtuvo el Premio Planeta. En la actualidad, Puértolas está escribiendo un libro que llevará el título *¿Por qué se mueren las madres?*, que está, obviamente, dedicado a su madre, recientemente fallecida.

La escritora afirma que para ella era una gran necesidad realizar este libro sobre su madre. "Sentí la necesidad de escribir sobre algunos aspectos, algunas escenas de nuestra vida en común, rescatadas de mi memoria y ofrecerlas como algo que quisiera compartir con los demás. Representa el intenso amor entre la madre y la hija."

Puértolas aún no sabe cuándo publicará este libro, que le demanda una intensa concentración emocional: "Es un libro para compartir, no es un libro de una línea confesional, de psicoanálisis, ni mucho menos. Es un libro que quiere ser literatura literal. Cuando me sienta preparada lo publicaré".

La idea para este libro se le apareció de repente, sin aviso, y escribió las primeras líneas aún antes de la muerte de su madre. Luego de su desaparición comprendió que la mejor manera de atravesar el duelo era continuar escribiendo sobre ella, potenciando la síntesis y los silencios porque, como afirma, "no tengo por qué juzgar e indagar en la vida de mi madre, sino rescatar los momentos luminosos que me quedarán para siempre". Hace dos años, luego de terminar sus últimas dos novelas (escritas en paralelo), *La rosa de plata* y *La señora Berg*, que se encuentra inmersa en esta suerte de "conversación" con su madre. Si bien *¿Por qué se mueren las madres?* recorre sutilmente la fuerte relación de Soledad Puértolas y su madre, en *La señora Berg* la escritora dejó grandes marcas de la impresión que le causó la muerte de su madre cuando hace pasar al protagonista narrado por la misma experiencia.

El tono íntimo que le pareció requería *¿Por qué se mueren las madres?* la llevó a plantearse un relato más bien autobiográfico que ficcional, donde el juego de emociones descansa en la primera persona narrativa.

Soledad Puértolas intenta recuperar en este texto un tono de melancolía que movilice los diferentes segmentos narrativos y descriptivos, como si quisiera expresar todo lo que guarda dentro de sí, pero a la vez sin animarse a revelarlo. Deja claro que su libro se aferra a un necesario pudor y una necesaria contención que "impide caer en unas confesiones sentimentales que no interesarían a nadie, ni a mí tampoco".

MAURICIO BACHETTI





Una visión profética

Los libros más vendidos de la semana en librería Librerío.

Ficción

1. **Retrato en sepia**
Isabel Allende
(Sudamericana, $20)

2. **Amarse con los ojos abiertos**
Jorge Bucay y Silvia Salinas
(Del Nuevo Extremo, $16)

3. **La ignorancia**
Milan Kundera
(Tusquets, $15)

4. **La última confesión**
Morris West
(Javier Vergara, $15)

5. **Los iluminados**
Marcos Aguinis
(Atlántida, $25)

No ficción

1. **Yo soy el Diego**
Diego Armando Maradona
(Planeta, $15)

2. **¿Quién se ha llevado mi queso?**
Spencer Johnson
(Urano, $10)

3. **Líbranos del mal**
Víctor Sueiro
(Atlántida, $17)

4. **Los nietos nos cuentan**
Juana Rottenberg
(Galerna, $14)

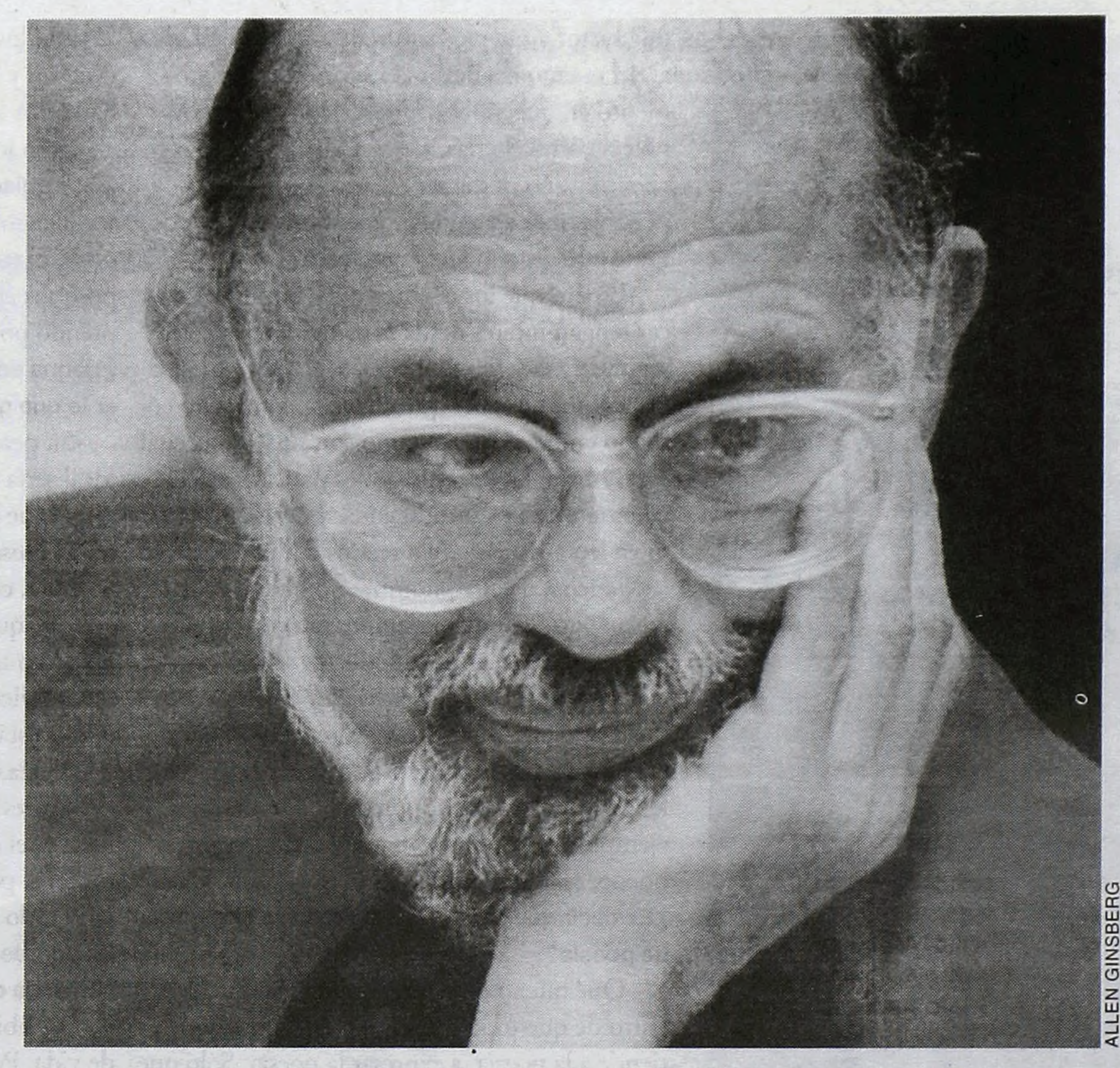
5. **No seré feliz, pero tengo marido**
Viviana Gómez Thorpe
(Latinoamericana, $14)

¿Por qué se venden estos libros?
"El libro de Allende llegó en el momento justo (el Día de la Madre). Más notoria es la persistencia del libro de Kundera. Tuvo críticas adversas en varios medios y, sin embargo, sigue firme demostrando que el público elige autores y no obras. No quiere sorpresas" dice Hernán Suárez, vendedor de la librería Librerío.

POR MERCEDES ROFFÉ Compilada hace poco más de 40 años por Donald Allen, *The New American Poetry 1945-1960* es hoy considerada la antología poética más importante que se publicó en los Estados Unidos desde la Segunda Guerra Mundial. Distinguida por Marjorie Perloff como "*La* gran antología de la poesía de vanguardia" y calificada repetidas veces de "visionaria", la histórica compilación de Allen acaba de ser reeditada por University of California Press.

El carácter profético que se le suele atribuir, se debe, principalmente, a que en el momento de su publicación, los poetas incluidos –algunos de los cuales, como Jack Kerouac o John Ashbery, llegarían a contarse entre los más significativos de la segunda mitad del siglo– no habían publicado sino en pequeñas revistas o folletos, por lo general mimeografiados por ellos mismos. Era, sin embargo, la primera generación que había logrado hacerse una audiencia a través de performances y lecturas públicas de sus textos. Una de esas lecturas, que tuvo lugar en la 6 Gallery de San Francisco, hoy ya legendaria, se recordaría décadas después en estos términos: "El 7 de octubre de 1955, en una sala de no más de 6 x 8, con el piso todo sucio, Allen Ginsberg leyó *Aullido* e inició una era".

La selección, que comprende unos cuarenta poetas nacidos entre 1919 y 1937, va precedida de un prólogo en el que Allen prefigura lo que serían las corrientes poéticas más notables de los años 60. Su clasificación es ya clásica. El primer grupo lo forman los poetas de Black Mountain, liderados por Charles Olson, Robert Duncan y Robert Creeley, que difundieron su trabajo a través de dos revistas clave, *Origins* y *Black Mountain Review*, desde las que propulsaron también las obras de otros poetas como Paul Blackburn, Joel Oppenheimer y Denise Levertov. El segundo reúne a los poetas del llamado Renacimiento de San Francisco, como Jack Spicer o Lawrence Ferlinghetti, interesados ya en el ocultismo y la Edad Media, ya en recuperar algunas formas de la poesía oral. El tercer grupo fue el que sin duda tuvo mayor y más rápida resonancia internacional. Son los poetas de la Generación Beat, que tuvieron su centro en Nueva York, y de los que se recogen textos tan claves como el "Kaddish" de Ginsberg o *Mexico City Blues*, de Jack Kerouac. En el cuarto grupo, Allen sitúa a los poetas de la Escuela de Nueva York –John Ashbery, Frank O'Hara y Barbara Guest–, y en el quinto y último, a una decena de poetas más jóvenes, como John Wieners –ligado luego a los llamados "poetas del lenguaje"–, y LeRoi Jones –líder de lo que pronto se conocería como "poesía de la negritud"–.



La reedición de la clásica antología *The New American Poetry 1945-1960* vuelve a poner en circulación prácticamente todos los hitos de la poesía norteamericana del siglo XX, tal y como fueron organizados por el visionario Donald Allen.

Además de esa breve pero seminal introducción de Allen, el volumen reúne una nota autobiográfica y una poética de cada uno de los autores incluidos. Por su carácter preceptivo, vale mencionar los textos de Charles Olson y Robert Creeley sobre el verso proyectivo, que ambos oponían a la versificación tradicional y a la prosodia de los poetas académicos.

La polémica acerca de la necesidad o no de una poesía comprometida se vislumbra en las declaraciones de Denise Levertov ("no creo en la violenta imitación de los horrores de nuestra época... Anhelo poemas con una armonía interior en completo contraste con el caos en que existen") y se hace patente en las exaltadas palabras de Ferlinghetti ("Algunos amigos *beats* me ridiculizan diciendo que no puedo ser *beat* y 'comprometido' a la vez. Y allí es donde se ve que toda esa cháchara sobre el 'existencialismo' de la Generación Beat es tan falsa como una moneda de dos pesos... Sólo los muertos son no-comprometidos").

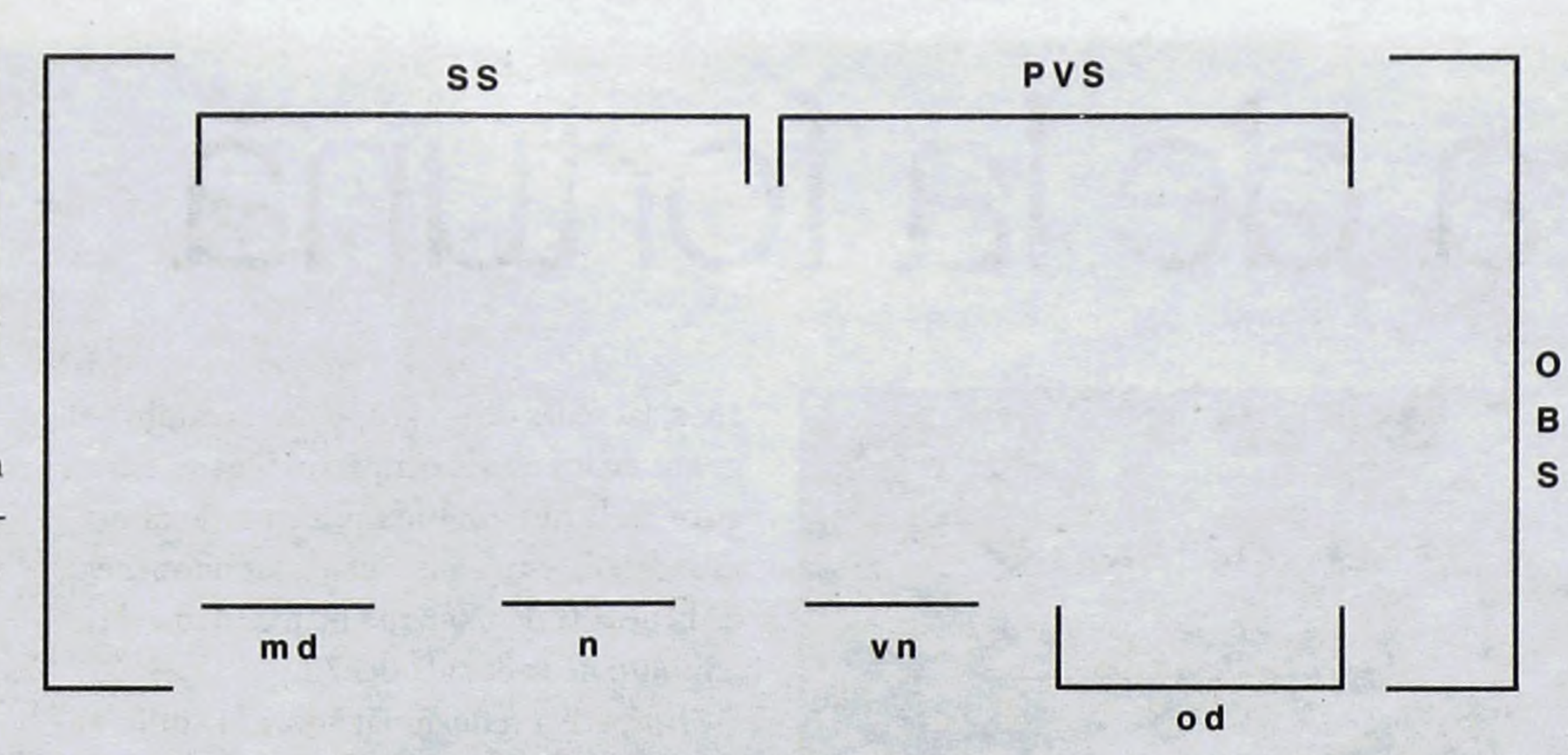
Frente a esos ensayos, dos textos sobresalen por su sensibilidad y factura: las notas de Robert Duncan y su reivindicación de la imaginación y de la antigua balada; y la poética de Jack Spicer, concebida como una exquisitamente desgarrada carta a Lorca: ("Querido Lorca: Lo que yo quisiera sería hacer poemas con las cosas mismas. Que el limón fuera un limón que el lector pudiera cortar o exprimir... que en mis poemas la luna fuera una luna de verdad... una luna desprovista de cualquier imagen").

Desde su aparición en los 60, la antología fue actualizada en otras dos publicaciones del mismo Allen: *The Postmoderns*, que incluirá nombres ya afianzados en los 80, como el de Anne Waldman, Diane Di Prima, Jackson Mac Low y Jerome Rothenberg; y *The Poetics of the New American Poetry*, que completará el repertorio de textos programáticos. Desde una perspectiva afín, la antología editada por Robert Kelly en 1965, *A Controversy of Poets*, que añade a los poetas incluidos por Allen figuras como Anne Sexton y Adrienne Rich, delimitará un cuadro más comprensivo de lo que será la poesía norteamericana en las siguientes décadas del siglo.

La reedición de *The New American Poetry*, sin embargo, tal como apareció en 1960 –con el agregado de apenas un par de páginas de Allen a modo de post-facio–, permite recapturar el valor liminar que habrá tenido en su momento, no mucho después de que el hoy célebre *Aullido* de Ginsberg lograra salir sobreseído en un juicio por obscenidad.♣

Las malas lenguas

INTRODUCCIÓN A UNA CIENCIA DEL LENGUAJE
Jean-Claude Milner
Trad. Irene Agoff
Manantial
Buenos Aires, 2000
288 págs. $ 15



POR DIEGO BENTIVEGNA Algo huele a rancio en este libro. Publicado por la parisina de Seuil en 1989, cuando el programa de investigación hegemónico en la lingüística generativa desde los años '70 –el modelo de "principios y parámetros"– se desdibujaba sin retorno (justamente por acción de ciertos autores francófonos, como Jean-Yves Pollock y Richard Kayne) en el enigmático programa minimalista, este texto de Milner nos llega, pasada una década, demasiado tarde. Esta tardanza es lo que más conspira (junto con el tono definitivamente poco claro y más cercano a la argumentación que a la exposición que Milner propone) contra el objetivo primordial de cualquier texto introductorio: el trazado de un mapa comprensible, completo y actualizado del ámbito disciplinar que se pretende circunscribir.

El libro es, en principio, una exploración de las relaciones entre ciencia y lingüística, por lo que Milner –profesor en París VII y autor de varios libros sobre cuestiones del lenguaje traducidos al español, como *El amor de la lengua*– hace dos recortes cruciales que involucran respectivamente un "posible de ciencia" y un "posible de lengua", de acuerdo con la terminología vagamente filosófica que a lo largo del trabajo campea. Con respeto al primero de los recortes, amén de las alabanzas a la improbable "tradición epistemológica francesa" (se incluye en la lista a Duhem, Poincarè, Bachelard y Althusser), Milner opta por una versión al uso, y glosada, del racionalismo crítico falsacionista, más cercano a las posturas de Lakatos (de ahí la frecuencia de nociones tales como "programa de investigación", "núcleo fuerte de hipótesis", "cinturón protector") que a las de un estricto Popper.

En lo que atañe a la lingüística, el recorte es el esperable: para Milner, este sector del saber no es en esencia diferente de los varios y perimidos estructuralismos y del multiforme programa generativo de cuño chomskyano. Como resultado de ello, ciertas tendencias (notablemente, en el ámbito francés, el análisis del discurso, que ha pensado de manera sistemática la relación entre el lenguaje y la ciencia, entre el discurso y los grandes modelos epistémicos de la modernidad: el materialismo histórico y el psicoanálisis) son excluidas de manera tajante del recorrido propuesto en el trabajo.

Es paradójico, dice Milner, pero, de Saussure en adelante, la ciencia del lenguaje, a pesar de su carácter modélico y del saqueo conceptual y metodológico sistemático que le han propinado saberes deseosos de adquirir en ella un sustento epistemológico "sólido", como la antropología o el psicoanálisis, no ha sido sino una fantasmagoría científica, más relacionada con ciertas formas del aristotelismo o de la escolástica que con la ciencia en el sentido moderno, galileano, del término, es decir, como conocimiento del orden de lo empírico y matematizable. La paradoja se profundiza con la transformación de la lingüística en ciencia moderna no especulativa, no escolástica, realizada por el generativismo, con su afirmación del lenguaje como fenómeno específico, psíquico y biológico, a costa de la pérdida de su hegemonía en el ámbito de las ciencias humanas.

El trayecto seguido por Milner, sin embargo, no puede conducir sino a un progresivo abandono del *ethos* falsacionista sostenido en un principio. En última instancia, la ciencia del lenguaje trabaja, con mayor o menor rigurosidad, con ciertos modelos, con cierta metodología, pero los hechos que observa no son más que el efecto colateral del aparato teórico mismo. Perdido lo fáctico como base de sustentación, lo que resta es la pura conjetura lógica, el artificio. En consecuencia –concluye un resignado Milner– la epistemología que se adecua a la lingüística no es la del reflejo, sino la del dispositivo: el saber del lenguaje funciona como una máquina conjetural que es, al mismo tiempo, una máquina narrativa, un engranaje sin sujeto y sin fin que siempre se ha relacionado constitutivamente con cierto estado de la técnica, que ha sido análogo al reloj, al organismo, al átomo, al circuito electrónico. En el fondo, caídas las certezas racionales de un principio, Milner acaba abordando la lingüística desde una de las obsesiones constitutivas del crepúsculo de la modernidad: las peligrosas relaciones que desentrañan en el lenguaje, la gramática; en el sistema, el relato; en el saber, inevitable, la ficción.♣

Fruto de la pasión

EL GIRO SEMIÓTICO
Paolo Fabbri
Trad. Juan Vivanco Gefaell
Gedisa
Barcelona, 2000
160 págs. $ 19

POR EDUARDO MUSLIP Este libro de Paolo Fabbri recopila una compilación de lecciones que dictó el autor en la Universidad de Palermo (Italia) en 1996. Desde su enunciación, de esta manera, se inscribe en la serie de libros que en principio no habrían sido pensados como tales (fenómeno, en este campo, bastante frecuente, con la referencia inevitable al *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure); el mito de origen diría que el autor dio unas clases, después se habría percibido el interés y la necesidad de que esos textos circulen; las clases son luego transcriptas y publicadas.

¿Cuál puede ser, pues, el "interés" o la "necesidad" de este libro? Por un lado, según afirma el propio autor, la voluntad de reafirmación del interés y de la necesidad de los estudios semióticos. Observa que la semiótica se presenta como una disciplina académica de dudosa vigencia: habría ido padeciendo, en los últimos años, una creciente "falta de actualidad" y su poder explicativo se habría debilitado sensiblemente.

El autor adjudica ese fenómeno a un agotamiento de los modelos creados desde los '60, que centraban sus estrategias de análisis en los modelos de base lingüística. De esta manera, propone el "giro semiótico"; el título supone, obviamente, un distanciamiento del "giro lingüístico" postulado por Richard Rorty.

Fabbri plantea a grandes rasgos las dos grandes tradiciones (la "semiológica", que toma como punto de partida a Saussure, y la semiótica fundada en las enseñanzas de Charles Sanders Pierce) y trabaja las relaciones posibles y necesarias entre ambas. Otra oposición que comenta y discute es la que separa semiótica teórica y semiótica práctica: esta última abordaría el análisis concreto de los discursos sociales (periodístico, literario, etc.) y de los otros lenguajes (por ejemplo, los icónicos o la música). Esta escisión entre "teoría" y "práctica" sería, según el autor, otra de las causas de la crisis del campo de estudios, ya que, por un lado, reduce la primera a una disciplina meramente académica, con un lugar acotado en la filosofía del lenguaje; por otro, la segunda tiende a perder solidez epistemológica. Su descripción de los "niveles semióticos" busca resolver el pasaje de una a otra.

Lo que el libro de Fabbri privilegia como instancia de análisis que permite superar la noción de signo lingüístico es la semiótica de las pasiones. Las observaciones sobre ese tema pretenden tener un carácter apenas ejemplificador del modo en que debe encararse su *svolta* semiótica; sin embargo, alcanza un nivel de detalle interesante, y en esas páginas se despliega la zona sin duda más atractiva del libro. Los usos de categorías como *enunciación* (rescatada de la tradición "semiológica") o *interpretante* (concepto peirceano) como centrales para su propuesta son también convincentes.

Es visible el cuidado de la edición y de la traducción; asimismo, es útil el prólogo que el propio Fabbri escribió para esta versión en español. Lo que resulta un poco desconcertante es el subtítulo de esta edición, "las concepciones del signo a lo largo de la historia". La voluntad retrospectiva de Fabbri está bastante limitada por los intereses ya mencionados; el mismo autor afirma que lo único que le importa reconstruir es el camino que siguió la disciplina a partir de su consolidación, en los años sesenta.

En suma, un libro que reorganiza inteligentemente información cuyos posibles lectores, mayormente, sin duda ya conocen, y consigue convencer de la factibilidad de cierto cambio en la orientación que viene tomando esta disciplina. Los estudiantes italianos de Fabbri habrán quedado agradecidos y estimulados con las clases originales; tal vez el libro tenga el mismo efecto en sus lectores, y consiga hacer continuar y profundizar los estudios semióticos.♣

QUÉ LEER

...en un avión desde Buenos Aires hasta España. Responde Ana Rosetti, autora de *Una mano de santos* (Siruela).

En su paso por Buenos Aires, esta española oriunda de Cádiz, autora de *Los desvaneos de Eratos* (su sorprendente y premiado primer libro, publicado en 1980) y de *El cielo sobre nosotros* (ensayo publicado este año) comentó cuáles eran sus preferencias a la hora de elegir un libro para leer en el avión de regreso a España. Para leer en los viajes Rosetti prefiere las novelas de intriga. "Cuando vengo a Buenos Aires, me fascina ir a las librerías que están liquidando fondo y me pertrecho bien de novelas policíacas y cosas de este estilo."

Ana Rosetti deja bien en claro su atracción por este género, ya que afirma tener colecciones completas de algunos autores, particularmente autores anglosajones porque "son los que más me gustan, en cuanto a lo que leo; pero más que las novelas, me gustan los cuentos policíacos". Pero, no todo relato policial cuenta con la predilección de Rosetti. En algunas novelas o cuentos, dice, "el asesino se descubre porque se tenía que descubrir, no porque el autor lo quiera. Por eso no me gustan las novelas de Vázquez Montalbán; en sus novelas el asesino se descubre porque él quiere, no porque la lógica del relato te lo muestra".

M. B.

EN EL QUIOSCO

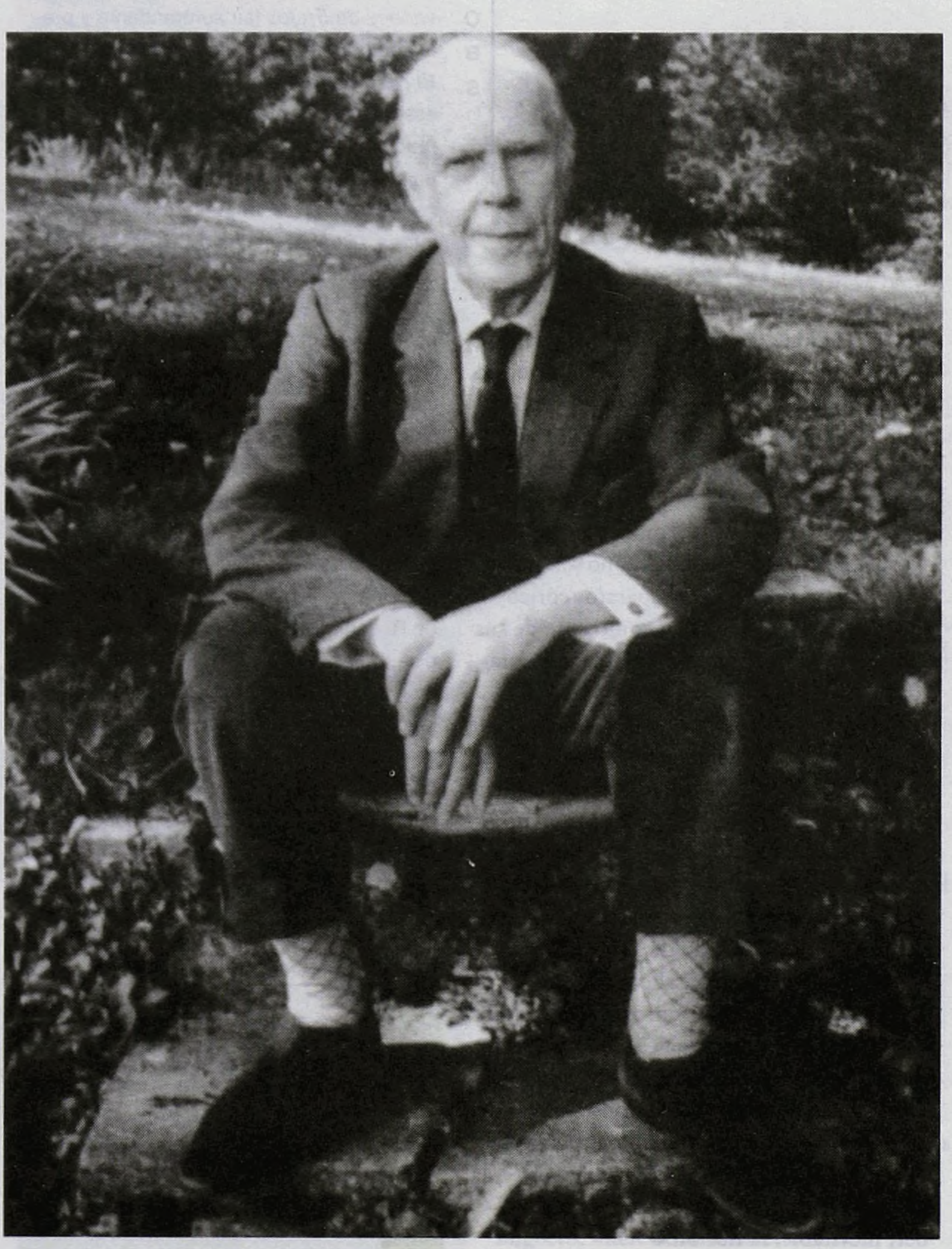


¡Yo no sabía que *ramona*, la revista que me guía por el mundo desde hace ya seis meses, estaba a punto de desaparecer! Por fortuna el número seis (que es también el mejor de toda la colección) está ya en todas las galerías de arte "de verdad" de Buenos Aires y se supone que durante dos meses más seguiremos teniendo *ramona*. ¡Por favor, que alguien haga algo para que la revista editada por Gustavo Bruzzone, con Roberto Jacoby como "concept manager" y realización de María Luisa Di Como y Cecilia Pavón, no desaparezca de Buenos Aires! ¿Qué otra alegría podría quedarnos?

Reconozco que nunca entendí por qué no me invitaron a colaborar en ella. Al principio sufrí mal ese desprecio, pero ahora me acostumbré a pasar por correo electrónico mis impresiones plásticas a ciertos amigos y amigas para los comentarios poco ortodoxos que la revista gusta de publicar. Además del habitual panorama de muestras nacionales e internacionales, y del cotilleo que constituye la sal de nuestra vida, en este número *ramona* presenta textos combativos de escritores que se suman al reclamo por la continuidad. Héctor Libertella y Alan Pauls defienden el proyecto ramonil. Desde esta humilde columna nos atrevemos a señalar que si cae *ramona (revista de artes visuales)*, es sencillamente porque el arte argentino y sus instituciones no existen. Que lo sepa el pueblo y el Estado. Y que alguien se haga cargo.

MARITA CHAMBERS

La danza de la fortuna



Una danza para la música del tiempo es una de las más esperadas novedades de esta temporada. Su autor, Anthony Powell, ofrece bajo ese título espléndido un ciclo de doce novelas (de las cuales las primeras cuatro acaba de lanzar Anagrama) que persigue implacablemente a un grupo de personajes a través de los años.

POR JUAN IGNACIO BOIDO Podría pensarse en la obra de Anthony Powell como uno de los hallazgos más demorados y afortunados que pueden deparar las librerías argentinas en los últimos tiempos. Nacido en Gales a principios de siglo, hijo de una aristocracia auténticamente entroncada con la realeza, para la que fetiches como los árboles genealógicos y la heráldica no son sólo rasgos de snobismo sino el camino más corto para desandar ochocientos o novecientos años de historia, Powell gozó del raro privilegio de presenciar el derrumbe del Imperio Británico desde la cima. Durante los años que pasó como estudiante de Historia en Eton y Oxford se convirtió en amigo y compinche de Eric Arthur Blair, un bengalí que tiempo después firmaría sus libros bajo el seudónimo George Orwell. Desde entonces, su puesto como editor literario de esa embajadora del humor británico que fue la revista *Punch*, su paso como guionista por la Warner Bros. y el ejercicio de la crítica sólo intensificaron la cercanía a los grandes nombres de la literatura en inglés. Sus diarios y memorias son siete tomos pletóricos de apariciones como las de Graham Greene, Kingsley Amis, Evelyn Waugh, Edith Sitwell, T. S. Eliot, Dylan Thomas, Philip Larkin, Somerset Maugham, Iris Murdoch, Anthony Burgess, Ian Fleming, V. S. Naipul, Cecil Beaton y hasta Tallulah Bankhead. Sin embargo, Powell tuvo la gentileza de evitar en sus novelas la transcripción criptográfica del gotha literario para poblarlas en cambio de una fauna que, precisamente por anónima, resulta infinitamente más representativa –así como Gatsby es infinitamente más representativo del espíritu de su tiempo que cualquier *self made man* adulado por la sección Finanzas del *New York Times* en 1925.

Mientras algunos de sus contemporáneos empezaban a asomarse a los "Grandes Temas", Powell publicó durante la entreguerra cinco novelas que lo ubicaron en los círculos más bajos del parnaso literario como un prodigio menor de la sátira. Aunque su tema fuese, en apariencia, la sucesión de fiestas en las que se ahogaba la juventud crecida a la sombra de la Primera Guerra, sus libros eran menos asimilados al espesor de un Fitzgerald que al humor burbujeante de un Thorne Smith (proverbial dandy de la Costa Este cuya vida bien podría considerarse un reflejo tenue de la de Fitzgerald y cuya saga de Topper, su alter ego, para quien le interese, la American Library resucita por estos días). Con el fin de la Segunda Guerra, a Powell le llegó la idea de *A Dance to the Music of Time*, un ciclo de doce novelas inaugurado en 1951 en las que seguiría, impiadosamente y durante cincuenta años, las vidas de un grupo de egresados –algunos de los cuales ocuparían lugares estratégicos en la historia británica y por lo tanto mundial de este siglo–, desde las borracheras de la década del 20 hasta bien entrado el desencanto de la década del 70.

"Empecé a reflexionar sobre la complejidad de escribir una novela acerca de la vida inglesa", dice Nick Jenkins, protagonista, narrador y alter ego de Powell, en la tercera novela del ciclo, "un tema de suficiente dificultad si se pretende expresar la verdad íntima de las cosas observadas. La intrincada complejidad de la vida social hace que las costumbres inglesas no sean susceptibles de simplificación, en tanto el doble sentido y la ironía –presentes en la conversación de todas las clases sociales de la isla– trastornan el énfasis normal del lenguaje escrito".

Powell no sólo conoce los pliegues de esa "intrincada complejidad", sino que las expone con un talento despojado de estruendos. Inspirado en el cuadro del francés Nicolas Poussin –quien ya había inspirado a Keats e irritado sobremanera a Ruskin– en el que las cuatro Estaciones bailan tomadas de las manos, mirando hacia afuera, al ritmo de las notas que toca en la lira el Padre Tiempo, Powell no sólo toma el nombre de la pintura sino su forma y su tema: por un lado, agrupa a las novelas en cuatro tomos de tres, cada uno correspondiente a una de las estaciones (con el primero de los cuales, *Primavera*, que incluye las novelas inaugurales *Un problema de formación*, *Un mercado de compradores* y *El mundo de la aceptación*, Anagrama empieza a publicar el ciclo completo en castellano); por otro, Powell consigue a partir de una trama que en otras manos podría haberse desbordado, convertido en una madeja para elegidos, reducirla a sus rasgos esenciales, una secuencia ordenada de anécdotas, fiestas, comidas, guerras, ciudades bombardeadas, recuerdos, por la que hace aparecer y desaparecer casi quinientos personajes, como un compositor desarrolla los temas de su sinfonía, presentándolos y sabiendo exactamente qué notas ejecutar para volver a evocarlos, levemente diferentes, modificados por el paso del tiempo.

El largo aliento emparentó casi enseguida *Una danza a la música del tiempo* con *En busca del tiempo perdido*. Pero sólo eso los vuelve comparables, si un inglés y un francés pueden parecerse en algo. Mientras Proust es implosivo y su artilugio literario recuerda más a un dios hindú que, en el momento de mojar la magdalena, recuerda la vida y el tiempo de otros hombres a los que sólo su memoria puede volver a dar vida, el proyecto de Powell respira el aire de una magia más modesta. Con una capacidad rítmica extraordinaria, recostado sobre el lirismo seco que empezaba a decantar en el Fitzgerald del *El último magnate*, Powell acompaña a un grupo de chicos durante casi toda su vida, los ve crecer, convertirse en cretinos, volverse viejos, acercándose y alejándose de Jenkins –alter ego y centro gravitacional de todo el ciclo– con la misma naturalidad con que todos nosotros seguimos encontrándonos y alejándonos al ritmo de eso que ahora se llama la música del azar. No por nada *Una danza para la música del tiempo* se cierra con la novela *Oyendo melodías secretas*. Modestia aparte.

ESTE SÍ | POR ITALO MORICONI

Enero

Italo Moriconi vive en Copacabana y es profesor en la Universidad Federal de Río de Janeiro. Recientemente ha publicado una antología del cuento brasileño que figuró durante varias semanas en la lista de libros más vendidos. Poeta y traductor, leerá sus poemas el viernes 27 de octubre en el ciclo La voz del erizo, que coordina Delfina Muschietti en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

I.

Mes de frutas y sexo (eros),
de juntar al fin las flores gordas,
juntar la brisa, bendición del agua
en el hueco de la mano, en un rincón
de cabellos, rayos de sol
lavados al aire, librados del olor
de estar encerrados.
El día empieza en la orilla del mar,
Besando a Iemanjá,
Besando a Iracema.
¡El día empieza en la orilla del mar!
Tocando a Iracemo.

Iracemo...
Silencio...
La precariedad del ser....
El tacto, suplemento del ver.
¡Iracemo!
Archivo secreto del sol
Anagrama del cuerpo al revés
Guardado en pliegues de arena.

II.

Mes de una elegancia rectilínea.
La palmera solitaria. El pico del jandaia.
En cuanto ése, mi otro amor, enciende la vela
para el santo en la mata poco me importa.
Poco me importa la muerte en el éxtasis de la
quebrada, sé danzar.
Mi amor la otra noche se sacó de la cintura el
collar negro y rojo
para transar.

Cuerpo desapropiado.
Santos despedidos
A naufragar
Entre limones y hielos
Océanos, alcohol.

III.

Allá lejos ahora en la mata el sol apenas lanza
golpes de luz
quebradiza.
Mes de juntar las flores gordas.
Mi amor desprotegido me proteja de ahí de la
calabaza de barro,
Poco me importa.
Poco me importa la muerte en el éxtasis de la
quebrada, yo voy a danzar.

IV.

Y allá fuimos mar adentro, superenforma,
como en el sueño americano.
Pero éramos dos indios, bichos de agua
en la ola curiboca de fantasías, Atlántida
de peces de carne tierna, tierra sin santa cruz,
pegándonos
en los bíceps, debajo del último sol, lejos
de los departamentos ciegos, inocentes, silenciados
a la fuerza.

trad. Delfina Muschietti